情与气偕,辞共体并

——《文心雕龙·风骨》赞的美学命题意义

张 晶

(中国传媒大学 人文学院, 北京 100024)

摘 要:《文心雕龙》50 篇,篇篇有"赞",而且体式相同,都是四言八句的韵语。这也是对刘勰《文心雕龙》中的"颂赞"篇所作界定的印证。"赞"作为文体的功能,并非是称赞之义,而是如刘勰的训释"明也,助也",也即阐明与补充正文之义。因而,《文心雕龙》之赞是对其各篇内容的升华,并且提出了很多重要的美学命题。中国古代美学命题研究,是目前学术界有待于开展的研究范式,它的词语凝练、意向鲜明等特点,在《文心雕龙》的赞语中得到突出的呈现。《风骨》作为《文心雕龙》创作论中的重要篇章,其意涵虽给人以强烈的印象,但有很多歧解所在。从不同的角度,学者们对"风骨"这个重要的美学范畴作出了不同的阐释。作为对于全篇的说明与提升,《风骨》赞为我们提供了独特的理解视角与阐释路径。《风骨》赞所提出的美学命题,前此的龙学家们并未加以关注和阐发,而其自身的蕴涵,却是把握《风骨》篇的深层意义的专有"钥匙"。对《风骨》之赞提出的若干美学命题加以诠解,由此及观《风骨》在中国文论史和美学史上的特殊意蕴,并可以展示命题在美学思想史上的特殊功能。

关键词: 赞;风骨;命题

中图分类号:B 830;J 01 **文献标识码:**A **文章编号:**1000-5919(2022)03-0045-11

一、小引 "赞"与命题

关于《文心雕龙》之《风骨》篇,已有很多研究论著,歧解亦多。本文则从它的赞语来反观"风骨"篇的意涵,得视角于一孔,可以抉发出与已有的"风骨"研究的不同意涵。刘勰在"赞语"提出的"情与气偕,辞共体并" 等美学命题,研究者们只是一般性的注译,并未得到作为理论话语的系统理解与阐发。在笔者看来,《风骨》篇的赞语,以命题的样态概括了《风骨》篇正文的理论内涵,同时也敞开了"风骨"的别样景观,同时,也可以这样认为,《风骨》的赞语,不惟是对《风骨》篇正文的阐明,而且,也涉及刘勰对文学创作论的整体通观。

《风骨》赞语云:

> 情与气偕,辞共体并。文明以健,珪璋乃聘。
> 蔚彼风力,严此骨鲠。才锋峻立,符采克炳。①

关于文心雕龙的赞语,笔者已有若干篇的文章面世,基于这样的认识:《文心雕龙》的赞语,皆为四言八句,置于篇末,音声朗练,蕴义丰富,多可视为一篇之概括,或本篇之升华。"赞"作为一种文体,多

收稿日期:2021-12-20

作者简介:张晶,男,吉林四平人,中国传媒大学人文学院教授。

基金项目:本文系国家社会科学基金重大招标项目《中国古代美学命题整理与研究》(项目编号:21&ZD068)的阶段性成果。

① 刘勰著,范文澜注:《文心雕龙注》,北京:人民文学出版社 1958 年版,第 513 页。"珪璋乃聘",范注本作"骋",又论云"应作聘"。据其出处,改为"聘"。

是附于正文之后,加以阐明或辅助说明,而并非是赞美之义。刘勰在他的《文心雕龙·颂赞》中明确说:“赞者,明也,助也。”①并且指出,赞都是“飏言以明事,嗟叹以助辞也”②。又申明“明”与“助”的两重功能。《史记》和《汉书》篇末均有赞语,主要是概括评价历史事件与人物,并非如《文心雕龙》的四言韵语。范晔著《后汉书》,则在人物传后有赞,则为四言韵语,如《后汉书·列女传》赞语为:“赞曰:端操有踪,幽闲有容。区明风烈,昭我管彤。”③《后汉书·方术传》后赞语:“赞曰:乘方不忒,临义罔惑。惟此刚絜,果行有德。”④这与刘勰《文心雕龙》各篇的赞语形式就较为相近了。刘勰又正面提炼出“赞”的本义及形式特征:“然本其为义,事生奖叹,所以古来篇体,促而不广:必结言于四字之句,盘桓乎数韵之辞;约举以尽情,昭灼以送文,此其体也。”⑤从赞的功能角度说,是以简约的形式表情于极致,以“昭灼”的明确程度结束文章;从形式的角度来说,是结言于四言之句,并以数韵构成。刘勰在《文心雕龙》各章的赞语,全然是以此作为其规制的。

中国古代文论研究,命题是非常值得重视的研究对象。与范畴相比,命题的语法形式更为复杂,表述的观点也更为明确,对于思想体系的形成来说,命题具有更为重要的功能。古代汉语那种简洁精要的特性,尤为适合命题的提出及其经典化的生成。中国古代文论命题的简洁精要、取向鲜明的特点是显而易见的。譬如“尽善尽美”“主文谲谏”“感物吟志”“入兴贵闲”“窥意象而运斤”等。命题本身即是具有判断性的短句,价值判断必然给命题带来价值导向性。命题首先要有客观的真理性,如果所涉不实,那就是伪命题。如 Richard M. Gale《哲学百科全书》中指出的“事实无非是一个真命题,是真理,这真理是某些命题具有而别的命题不具有的简单的、不可分析的和可直观想象的性质。一切知识,甚至感官知觉得来的知识,都无非是命题的被认识的东西”。⑥ 另一方面,命题又有明显的价值导向性。任何命题都是一种价值判断,真正的命题,都体现出鲜明的导向性,也即命题提出者的价值取向。美国哲学家斯托特谈命题时说:“它是一个与某种现实性有关的、在事物的本性中固有的真正的可能性。在判断中,心灵知道某种确定的事实(例如,我面前有一张纸),这一事实可进一步加以确定(例如,这张纸的另一边会有某些确定的色调中的某一色调),心灵则从这些真正的可能性中选择一个作为现实的。选择的取舍是一个与确定的事实相关联的真正的可能性,它并且作为判断的独立对象起作用。”⑦斯托特在这里所说的“选择”,一方面是确定的事实,另一方面就是价值导向了。

词语的凝练精要与观念的明确指向,是中国古代文论命题的最核心的特征。“赞”作为文体,是最适合提出命题的。四言“文约意广”,而且表意透彻。其后唐代的司空图,以四言的形式作《二十四诗品》,表述 24 种诗美风格,形成了若干经典美学命题,如“超以象外,得其环中”(《豪放》)、“俯拾即是,不取诸邻”、“真与不夺,强得易贫”、(《自然》)“不著一字,尽得风流”(《含蓄》),等等。黄侃先生将其归为“赞”之一类,说:“唐世司空图《二十四诗品》,造语精警,亦赞之美者也。”⑧以刘勰对“赞”的功能定位,既是“明”,又是“助”;既要“约举”,又要“昭灼”。“约举”者,篇制短小;“昭灼”者,意向明豁。各章在赞中提出命题,就是顺理成章的了。“赞”寓褒贬议论于其中,补足和揭明正文的内蕴。《文章缘起》云:“赞,司马相如《荆轲赞》”。陈懋仁注云:“‘飏言以明事,而嗟叹以助辞也。’四字为句,数韵成章,盖文

---

① 刘勰著,范文澜注:《文心雕龙注》,第 158 页。
② 刘勰著,范文澜注:《文心雕龙注》,第 158 页。
③ 《二十五史》第二册,上海:上海古籍出版社、上海书店 1986 年版,第 287 页。
④ 《二十五史》第二册,第 278 页。
⑤ 刘勰著,范文澜注:《文心雕龙注》,第 159 页。
⑥ 参见孙小礼等主编:《科学方法》,北京:知识出版社 1990 年版,第 220 页。
⑦ 参见孙小礼等主编:《科学方法》,第 224 页。
⑧ 黄侃:《文心雕龙札记》,北京:商务印书馆 2016 版,第 70 页。

约而寓褒贬也。又句可短长,惟韵不可失。”①

吴讷《文章辨体序说》又指出从班固《汉书》到范晔《后汉书》“赞”的文体形态变迁:“厥后班孟坚汉史以论为赞,至宋范晔更以韵语。”②这是符合“赞”的发展实际的,班固《汉书》之赞以论为主,无韵,而至范晔的《后汉书》之赞,就都是四言韵语了。“大抵赞有二体:若作散文,当祖班氏史评;若作韵语,当宗《东方朔画像赞》。”③此处提到的《东方朔画像赞》为夏侯湛所作,赞云:“矫矫先生,肥遁居贞。退不终否,进亦避荣。临世濯足,希古振缨。涅而无滓,既浊能清。无滓伊何,高明克柔。能清伊何,视污若浮。乐在必行,处沦罔忧。”④赞语本身很长,非范晔《后汉书》之赞的体制。刘勰的《文心雕龙》每篇皆有赞语,他对赞的文体特征有明确的文体意识。《文心雕龙》每篇之赞,均为四言八句。虽然并非“赞”的固定形式要求,却是“赞”这种文体发展到刘勰时代的经典形式。

中国古代文论或美学命题,有一个自身经典化的历程。而成为经典性命题的词语,往往有着凝练精警的语言形式及内蕴深刻的价值判断。赞的文体及功能,尤为适合命题的提出及其经典化。刘勰的《文心雕龙》各章都有重要的理论内涵,同时,又有各种体裁文章的史的勾勒。作者的批评意识和理论建构观念,都体现得非常充分。其中的《颂赞》一篇,对于赞的批评功能作了明确的揭示。而且,《文心雕龙》各章的“赞”的形态,与其在《颂赞》中所界定者完全一致,说明刘勰对“赞”的文体形态及其功能,有着高度的理论自觉。以“赞”的形式,在正文后面提出相关的命题,就成为顺理成章的事情了。正如刘师培所言:“乃知赞者,盖将一书之旨为文融会贯通以明之者也。”⑤《文心雕龙》各章的赞语,提出很多重要的美学命题,大大增强了《文心雕龙》的理论含量,使之在中国美学史上做出非常卓越的贡献。如《诠赋》赞语中提出的“写物图貌,蔚似雕画”⑥、《颂赞》赞语中提出的“镂采摛文,声理有烂”。⑦、《神思》赞语中的“神用象通,情变所孕”⑧、《通变》赞语中的“文律运周,日新其业”⑨、《情采》赞语中的“心术既形,英华乃赡”⑩、《比兴》赞语的“诗人比兴,触物圆览”“物虽胡越,合则肝胆”⑪、《养气》赞语中提出的“玄神宜宝,素气资养”⑫、《总术》提出的“乘一总万,举要治繁”⑬、《物色》提出的“情往似赠,兴来如答”⑭,等等,都是有独特的美学理论价值的重要命题,可使《文心雕龙》诸篇正文提出的很多问题,得到更为深刻的理解。因此,从赞语来考量《文心雕龙》中的一些理论问题,或有意外之收获。

在中国文论或中国美学发展史上,命题的意义与功能愈显重要。经过了时间的检验与沙汰,一些命题的理论含量及当代价值,逐渐得到提升与阐释,成为文论史和美学史的重要组成部分。而很多论者的思想观念,也因其某些甚至某个显要的命题而闪烁于其间。如中唐诗人刘禹锡的诗学观念,因其“境生于象外”的著名命题而昭显于文论史。刘勰对于“赞”作出文体的性质的明确界定,说明其对“赞”在理论建构方面的重要作用。“明也”“助也”,都是针对前面的正文而言的。既是阐明,又是补助,是对各章

---

① 凌郁之:《文章辨体序题疏证》,北京:人民文学出版社2016年版,第210页。
② 吴讷:《文章辨体序说》,北京:人民文学出版社1962年版,第47页。
③ 吴讷:《文章辨体序说》,第48页。
④ 东方朔:《夏侯湛画赞》,萧统选、李善注:《文选》,北京:中华书局1977年版,第668页。
⑤ 刘师培:《文心雕龙讲录·颂赞篇》,凌郁之疏证:《文章辨体序题疏证》,第216页。
⑥ 刘勰著,范文澜注:《文心雕龙注》,第136页。
⑦ 刘勰著,范文澜注:《文心雕龙注》,第159页。
⑧ 刘勰著,范文澜注:《文心雕龙注》,第495页。
⑨ 刘勰著,范文澜注:《文心雕龙注》,第521页。
⑩ 刘勰著,范文澜注:《文心雕龙注》,第539页。
⑪ 刘勰著,范文澜注:《文心雕龙注》,第603页。
⑫ 刘勰著,范文澜注:《文心雕龙注》,第647页。
⑬ 刘勰著,范文澜注:《文心雕龙注》,第657页。
⑭ 刘勰著,范文澜注:《文心雕龙注》,第695页。

所论内容的理论提升及概括。这就与命题的产生有了非常接近的关系。经典的哲学命题或美学命题,大多是语言简明精要,包含着思想家们具有创造性的观念。如康德的“审美无利害”“审美判断无目的的合目的性”、黑格尔的“美是理念的感性显现”、杜威的“艺术即经验”、克罗齐的“直觉即表现”、克莱夫·贝尔的“艺术是有意味的形式”、鲍桑葵的“凡是不能呈现为表象的东西,对审美态度说来是无用的”,海德格尔的“一切艺术品都有这种物的特性”,等等。这些美学命题,都非常集中地体现某位美学家的思想体系。中国的文论或美学命题在语言形式上则更为整饬凝练,而且与生俱来地带有很强的声韵感。这些文论或美学命题的提出者,本身都是有成就的诗人、文学家、艺术家。如老子的“大音希声,大象无形”、董仲舒的“诗无达诂”、陆机的“诗缘情而绮靡”“立片言以居要,乃一篇之警策”、萧子显的“属文之道,事出神思,感召无象,变化无穷”、宗炳的“澄怀味象”“应会感神”,等等。语言形式的精警凝练,语义的完整自明,是中国古代文论或美学命题的基本特征。

刘勰之前,在魏晋时期的人物品评之中,已多有以“风气”“风神”“风韵”等来称赏人物的精神风貌者,也有以“风骨”形容人物气象者,如《世说新语·赏誉》引《晋安帝纪》:“羲之风骨清举也。”①刘勰对于中国批评史的贡献,是将“风”与“骨”凝结为一个完整的、成熟的文论范畴,并赋予其独特的理论内涵。风骨无疑已经成为一个一体化的范畴,然而,刘勰还是就风和骨各自的意蕴作了阐发,如其开篇所说:“诗总六义,风冠其首,斯乃化感之本源,志气之符契也。是以怊怅述情,必始乎风,沉吟铺辞,莫先于骨。故辞之待骨,如体之树骸;情之含风,犹形之包气。结言端直,则文骨成焉;意气骏爽,则文风清焉。”②这段话阐明风、骨的各自意蕴,同时,也引发了对风骨的不同理解。黄侃先生对此有一段基本的阐释,其言:“二者皆假于物以为喻。文之有意,所以宣达思理,纲维全篇,譬之于物,则犹风也。文之有辞,所以摅写中怀,显明条贯,譬之于物,则犹骨也。必知风即文意,骨即文辞,然后不蹈空虚之弊。或舍辞意而别求风骨,言之愈高,即之愈渺,彦和本意不如此也。”③黄侃先生之论,可谓对风骨的基本理解,切中肯綮。简而言之,风即文意,骨即文辞。为了不蹈空履虚,黄侃作了这样切实而简明的阐发,也不离《风骨》篇所言之本义;然风骨作为具有很高审美价值的范畴,仅仅如此理解,无法真正揭示刘勰倡言风骨的独特意义。笔者颇为赞同汪涌豪教授的观点:“很显然,仅通过语义分析,揭出‘风’为何意、‘骨’何所指是不够的。在刘勰那里,‘风骨’范畴的内涵十分精深生动,它要昭示的一种作品骨干坚挺、高峻磊落的美学风貌,一种劲气弥满、雄强刚健的力度美。”④正面阐释风与骨的语义是必要的,而从整体上、从美学的意义上来把握“风骨”的独特内涵及价值,也许是我们探索《文心雕龙》的方法层面的尝试。

“赞”在各章的最后,而非独立的文章存在,往往提出非常重要的、也是笼罩全篇的命题。这对我们从命题的角度来把握《文心雕龙》的理论指向,具有不可替代的意义。《中国古代文论命题研究》第五章专论“经典文论著作《文心雕龙》之命题创建”,认为“刘勰善于将思想观点浓缩进短小精悍的命题中,命题是刘勰思想观点的集中体现,《文心雕龙》各篇的命题犹如点睛之笔,闪耀着灿烂的思想火花,也凝聚着《文心雕龙》的理论精髓”⑤。赞语中所提出的命题,尤以侧重于理论建构(如创作论诸篇)的篇章最具理论含量。因其在全文最后以赞语的形式,写出了作者对于本篇(往往是一个重要的范畴,如“神思”“风骨”“物色”)的内容的概括性认识,对于这个范畴或相关的思想而言,经常是一种经典化的凝缩,甚至是超越于正文论述的思想结晶。刘勰在《风骨》赞语中的“情与气偕,辞与体并”等命题,在很大程度上,阐发了“风骨”范畴的更为深刻的内涵。

---

① 龚斌:《世说新语校释》,上海:上海古籍出版社 2011 年版,第 1539 页。

② 刘勰著,范文澜注:《文心雕龙注》,第 513 页。

③ 黄侃:《文心雕龙札记》,第 95 页。

④ 汪涌豪:《中国古典美学风骨论》修订本,北京:商务印书馆 2019 年版,第 124 页。

⑤ 吴建民:《中国古代文论命题研究》,南京:南京大学出版社 2017 年版,第 166 页。

二、“情与气偕,辞共体并”作为风骨的基本形态

在刘勰关于风骨的论述中,“情与气偕”是“赞”的首句,也是一个非常重要的美学命题。“风骨”必须体现在作品文本之中,“情与气偕”就是指作品里那种由情之发动而致文气勃发的状态,也是风骨之作的内在要求。刘勰认为情是文学创作最根本的动力,在他的《文心雕龙》诸篇中,有一百余处言及“情”在文学写作中的本体性质。如在《明诗》篇中以“持人情性”为诗的基本功能,又言:“人禀七情,应物斯感。感物吟志,莫非自然。”①“七情”一般是指喜、怒、哀、惧、爱、恶、欲等自然发生的情感,也即自然情感。人所禀赋的“七情”,在触发外在事物的过程中,产生冲动,吟咏情志,遂有诗的产生。中国诗学有“诗言志”的命题,很多人以理性观念为“志”的内涵。笔者则主张“情志一也”。在我的理解中,“志”是进入创作心态中的情感,是已经具有意向的情感。在诗学范围内,“情”可以说是进入创作状态前作为动力的自然情感,而“志”则是具有强烈的意向性质的审美情感。重读《诗大序》,或许我们可以得出不同以往的理解:“诗者,志之所之也。在心为志,发言为诗。”正义曰:“诗者,人志意之所之适也。虽有所适,犹未发口,蕴藏在心,谓之为志;发见于言,乃名为诗。言作诗者,所以舒心志愤懑,而卒成于歌咏。”故《虞书》谓之:‘诗言志’也。包管万虑,其名曰心;感物而动,乃呼为志。志之所适,外物感焉,言悦豫之志,则和乐兴而颂声作,忧愁之志,则哀伤起而怨刺生。《艺文志》云:‘哀乐之情感,歌咏之声发’,此之谓也。”②志意所适,是言其情感有一定的走向。“适”是动词,沿着某个方向运动,动态性和目标性都是很明确的。依笔者之见,情与志,并非是感性和理性的区别,而是自然情感和创作意向的区别。

“情与气偕”的命题,说明情与气在风骨中的关系,也指出在气的推动下,情的意向性运动。偕者,同行也。意谓在气的推动下,情由无形到赋予形式的过程。《诗大序》中所说的“情动于中而形于言”,也正是这样一个从无形之情到赋形之情的过程,也即从自然情感到审美情感的途径。《毛诗正义》的阐释值得我们重视,其云:“ 上云‘发言为诗’,辨诗、志之异,而直言者非诗,故更序诗必长歌之意。情谓哀乐之情,中谓中心,言哀乐之情动于心志之中,出口而形见于言。初言之时,直平言之耳。平言之而意不足,嫌其言未申志,故咨嗟叹息以和续之。嗟叹之犹嫌不足,故长引声而歌之。长歌之犹嫌不足,忽然不知手之舞之、足之蹈之。言身为心使,不自觉知举手而舞身、动足而蹈地,如是而后得舒心腹之愤,故为诗必长歌也。圣王以人情之如是,故用诗于乐,使人歌咏其声,象其吟咏之辞也;舞动其容,象其舞蹈之形也。具象哀乐之形,然后得其尽心术焉。‘情动于中’,还是‘在心为志’,而‘形于言’,还是‘发言为诗’,上辨诗从志出,此言为诗必歌,故重其文也。”③“志”与“情”并非如以往的某种定见,志即理性,情即感性,而是自然之情进入表现过程之志。“在心为志”就是“箭在弦上,不得发”,必欲形之于言,或是长歌,或是手之舞之足之蹈之,这就成为艺术表现也即审美情感了。“具象哀乐之形”是能够用来理解“情与气偕”这个命题的审美理论内涵的。

基于上述认识,可以得知情在“风骨”中的作用。情在作品中的显现,是需要气的运化的。范文澜先生如是解释这两句:“其曰情与气偕,辞共体并者,明气不能自显,情显则气在其中,骨不能独章,辞章则骨在其中也。”④范文澜先生这几句话,对我们理解刘勰所论之情与气之关系,大有裨益。气是物质性的,但却不能外显为固化的有形之物,从文学创作的过程而言,情的彰显与转化,却须由气作为动力因素。情气相偕,才能真正揭明风的本质特征。“相偕”并非是静止的状态,而是运化的过程。《淮南子·

---

① 刘勰著,范文澜注:《文心雕龙注》,第65页。

② 孔颖达:《十三经注疏·毛诗正义》,北京:北京大学出版社2000年版,第7页。

③ 孔颖达:《十三经注疏·毛诗正义》,第7页。

④ 刘勰著,范文澜注:《文心雕龙注》,第515页。

本经训》云:“天地之合和,阴阳之陶化万物,皆乘一气者也。”①《淮南子》提出的“一气”,是天地之本源,万物皆乘一气而行,即是运化之功。气可使情聚而为意象,如庄周所言:“察其始而本无生,非徒无生也而本无形,非徒无形也而本无气。杂乎芒芴之间,变而有气,气变而有形,形变而有生。”②风骨之“风”,是形容作品的内在生命感。情借气而显,气因情而动。刘勰在《文心》中所论之气,不同于孟子以道德充塞之气,亦不同于管子的“精气”,而是作者为文时的内在之气及文中之气。《文心雕龙》中有“养气”一篇,虽然一开始就提到王充的“养气”之说,但其所论与王充并非一途。王充在《论衡·自纪》中云:“乃作《养性》之书凡十六篇,养气自守,适食则酒,闭明塞聪,爱精自保,适辅服药引导,庶冀性命可延,斯须不老。”③王充所养之气,乃是身体之精气,目的是“性命可延”。刘勰所论之“养气”虽与王充所论有密切关系,但其着重之处是在于对于创作来说的“精气神”。《养气》篇云:“昔王充著述,制《养气》之篇,验己而作,岂虚造哉! 夫耳目鼻口。生之役也;心虑言辞,神之用也。率志委和,则理融而情畅;钻砺过分,则神疲而气衰:此性情之数也。”④这是进行写作时的精神与精力的状态。刘勰提出“率志委和”的命题,将“养气”之说引入到文学创作中来。“耳目鼻口”是人的感知器官,所谓“生之役也”;“心虑言辞”是创作思维的基本条件,即内在的运思及媒介语言。刘勰在这里是将气论哲学与创作思维紧密联系起来的。王元化先生曾有专论《释养气篇“率志委和”说》,其中对这个命题作了这样的阐发:“‘率志委和’一语是指文学创作过程中的一种从容不迫、直接抒写的自然态度。率,遵也,循也。委,付属也。‘率志委和’就是循心之所至,任气之和畅的意思。”⑤所以刘勰在《养气》篇中所说的“养气”,正是创作中的“率志委和”,如其所言:“夫学业在勤,功庸弗怠,故有锥股自厉,和熊以苦之人。”这是指学习时应该勤奋自厉,而到临机创作时,则应是:“志于文也,则申写郁滞,故宜从容率情,优柔适会。若销铄精胆,蹙迫和气,秉牍以驱龄,洒翰以伐性,岂圣贤之素心,会文之直理哉!”⑥理解了《养气》篇的意旨,才能理解《风骨》篇中的“情与气偕”的“气”的意思。

明乎此,我们再来理解“情与气偕”的内在机制。“文心”之中,情是动力,诗人受外物触发,所动者情。而作品之所以能够感人肺腑,摄人心魄,也在于作品之情,而不过作品之情,已非最初自然之情,而是经过意象熔炼可由读者品味及欣赏的了。《物色》篇中所说的“岁有其物,物有其容,情以物迁,辞以情发”,方其外物的变化,引起情感的波动变化,从而得到作家的语言表现。又说:“是以四序纷回,而入兴贵闲。物色虽繁,而析辞尚简,使味飘飘而轻举,情晔晔而更新。”⑦作家以澄明的心态,面对四序纷回,物色变化虽然繁复,而用以表现的词语却是以简驭繁。这里的晔晔之情,是光彩昭然的,也是在作品中表现出来的,因而是一种审美情感。英国著名美学家鲍桑葵这样表述审美情感,说:“美是情感变成有形。……如果它不是有形的,亦即没有一个用来体现什么的表现形式,那么从审美目的说来,它就什么都不是。但是如果它是有形的,即如果它有表现形式,因而体现一种情感,那么它本身就属于美的普遍定义之内,即等于审美上卓越的东西。”⑧与自然情感的区别在于,审美情感是经过了形式化的。这也就是美学史上的“使情成体”说。情感如果进入审美层次,就必须是有形式的。鲍桑葵认为,“情感变得‘有组织的’‘塑造的’或‘具体化的’。这种审美情感的特征是十分重要的。因为情感在具体化或具有

① 参见李存山:《中国气论探源与发微》,北京:中国社会科学出版社 1990 年版,第 121 页。
② 陈鼓应:《庄子·至乐》,《庄子今注今译》,北京:中华书局 1983 年版,第 450 页。
③ 王充著、黄晖编撰:《论衡校释》,北京:中华书局 1990 年版,第 1208 页。
④ 刘勰著,范文澜注:《文心雕龙注》,第 646 页。
⑤ 王元化:《文心雕龙创作论》,上海:上海古籍出版社 1984 年版,第 281 页。
⑥ 刘勰著,范文澜注:《文心雕龙注》,第 647 页。
⑦ 刘勰著,范文澜注:《文心雕龙注》,第 694 页。
⑧ 鲍桑葵:《美学三讲》,周煦良译,上海:上海译文出版社 1983 年版,第 51 页。

塑造的形状以后，就不再只是一个单独的‘身—心’的暂时反应了。”①这个“形式化”的过程，在刘勰这里，离不开气的运行。刘勰在《神思》赞语中所提出的“神用象通，情变所孕”的命题，说明了情在作品中的孕化作用。同时，也指出了情感对于意象生成的重要性。而能够使人一见而倾心、一览而动情的作品，更在于情的条畅充沛。而使情能够显现于作品之中、呈现于读者之前的推动力，则是气。宋代思想家张载提出的“凡象，皆气也”的哲学命题，落实到意象生成上，可以看到气在其中的动力因素。在中国文论里，文学作品中的意象是与气偕行的，也即是情的外显与形式化过程。宋代思想家张载以气为本体，而主张气聚为有形，气散为太虚，其言：“太虚无形，气之本体，其聚其散，变化之客形尔。至静无感，性之渊源，有识有知，物交之客感尔。”②有形与无形，乃是气的运化聚散的产物。后来清人叶燮在《原诗》中指出了“气”的总体运行的功能，他将外在世界分为理事情三大元素，而认为气是总贯其中的根本原因，他说：“曰理、曰事、曰情三语，大而乾坤以之定位，日月以之运行，以至一草一木一飞一走。三者缺一，则不成物。文章者，所以表天地万物之情状也；然具是三者，又有总而持之、条而贯之者，曰气。事、理、情之所为用，气为之用也。譬之一木一草，其能发生者，理也。其既发生，则事也。既发生之后，夭乔滋植，情状万千，咸有自得之趣，则情也。苟无气以行之，能若是乎？又如合抱之木，百尺干霄，纤叶微柯以万计，同时而发，无有丝毫异同，是气之为也。苟断其根，则气尽而立萎，此时理、事、情俱无从施矣。吾故曰：三者借气而行者也。得是三者，而气鼓行于其间，　缊磅礴，随其自然，所至即为法，此天地万象之至文也。”③叶氏所说的“理事情”之情，不同于刘勰所说之情，而是指事物的情态，但讲“气”的总体运行功能，却可以使我们更易于理解刘勰所说的“情与气偕”的状态。风骨之有无，“气”是最重要的元素。刘勰在《风骨》篇中说：“故魏文称文以气为主，气之清浊有体，不可力强而致。故其论孔融，则云体气高妙；论徐干，则云时有齐气；论刘桢，则云时有逸气。公干亦云，孔氏卓卓，信含异气，笔墨之性，殆不可胜，并重气之旨也。”④对于风骨之作，气并非可有可无之物，而且，气是与情偕行的，是使情在作品中外显的动力。而情的外显，使作品具有强烈的美感和充沛的感召力。风骨之遒劲，无气则不能。为文要有风骨，易言之，当以气为根本。“情与气偕”，在《风骨》篇中是一个内涵非常丰富的重要命题。

“辞共体并”更多的是侧重于讲词语与文章体式之间的内在关系。风骨之骨，依黄侃说是显现于作品之文辞，这在《文心雕龙·风骨》篇中是可以落实的。其言“故辞之待骨，如体之树骸”“结言端直，则文骨成焉”，可见风骨之骨在于文辞表现。然并非是说有文辞即有文骨，而是说文辞有赖于骨力刚健。黄侃先生谓：“其曰辞之待骨，如体之树骸，情之含风，犹形之包气者，明体恃骸以立，形恃气以生；辞之于文，必加骨之于身，不然则不成为辞也，意之于文，必若气之于形，不然则不成为意也。其曰结言端直，则文骨成焉，意气骏爽，则文风清焉者，明言外无骨，结言端直者，即文骨也；意外无风，意气之骏爽者，即文风也。”⑤黄侃先生认为刘勰所谓“文骨”即是文辞，这样可以落实到“风骨”的具体含义之内。但是并非仅有文辞就是文骨，只有“结言端直”者才有称为有骨之作。刘勰所说“故练于骨者，析辞必精”，是指风骨在文辞铸练方面的高品质要求。“辞共体并”与“情与气偕”相对，应该还是对文骨的描述。关于“辞与体并”，“龙学”研究家们并无明确的阐析，笔者认为这是对正文中关于文骨表述的重要补充，其意为：文骨的体现还在于文辞应该切合文体法式的规则。体，理解为文体法式是较为切近的。《风骨》篇中这段话并未引起人们大多的注意，但结合“辞与体并”的命题，则可得到更为深入的理解。《风骨》篇云：“若夫镕铸经典之范，翔集子史之术，洞晓情变，曲昭文体，然后能孚甲新意，雕画奇辞。昭体故意新

---

① 鲍桑葵：《美学三讲》，第 4 页。

② 《张载集》，北京：中华书局 1978 年版，第 7 页。

③ 丁福保辑：《清诗话》，上海：上海古籍出版社 2015 年版，第 590 页。

④ 刘勰著，范文澜注：《文心雕龙注》，第 514 页。

⑤ 黄侃：《文心雕龙札记》，第 95 页。

而不乱,晓变故辞奇而不黩。”①刘勰的意思是,通过取法和在内心把握经典的范式与翔集、荟萃子书、史书的文术,深明文章情势之变,周密地彰显各体文章的基本体制,然后方能萌生新意,自铸奇文。“昭体”的意义就在于深谙不同体类文章的体制要求,才能构思新颖而不杂乱。洞晓文章情势之变,就可文辞奇妙而不浮滥。可见“昭体”对于风骨之作的必要性。“辞共体并”就是主张文辞创作一定要与体制范型相吻合,这是也是风骨的基本要求。

三、“文明以健,珪璋乃聘。蔚彼风力,严此骨鲠”——风骨之作的审美样态

刘勰在“赞”里提出“文明以健”作为风骨的审美样态,这也是风骨之作在外显的审美感觉上的基本特征。《周易·同人·彖辞》中言:“文明以健,中正而应,君子正也。”本来之义是说君子以文明行健。《周易正义》释此云:“此更赞明君子贞正之义。唯君子之人于‘同人’之时,能以正道通达天下之志,故利君子之贞。”②这里还有一个意思,君子是以“文明”行健道,而非诉之于武。其云:“行健不以武,而以文明用之,相应不以邪,而以中正应之,君子正也,故曰‘利君子贞’。”③刘勰以“文明以健”作为“风骨”的审美样态,从《周易》的这个命题出发来谈文章风骨,指文章应该焕然明朗、刚健遒上。“珪璋乃聘”是说这样的文章如珪璋一样珍贵的玉器,可为朝聘所用。言外之意如此风骨之作可以成为国家的文明象征,并非一般性的文辞。珪璋并非普通的玉器,而是朝会所执之玉器。《左传·昭公五年》:“朝聘有珪,享有璋”。刘勰对文章之事定位极高,认为是国家重器,故以“珪璋”喻之。《风骨》篇正文中也强调“文明以健”的命题,联系前后文意:“《周书》云,辞尚体要,弗惟好异:盖防文滥也。然文术多门,各适所好,明者弗授,学者弗师。于是习华随侈,流遁忘反。若能确乎正式,使文明以健,则风清骨峻,篇体光华。能研诸虑,何远之有哉?”④赞语中所说的“文明以健,珪璋乃聘”,是以形象而整饬的诗化语言,来提升上面所论。“《周书》云”之语见于《尚书·毕命》篇,其云:“政贵有恒,辞尚体要,不惟好异。”⑤其注曰:“政以仁义为常,辞以理实为要,故贵尚之。若异于先王,君子所不好。”⑥“体要”,即是把握要义。

这是刘勰所一贯提倡的写作原则。在《文心雕龙·征圣》中,刘勰也说:“《易》称辨物正言,断辞则备;《书》云辞尚体要,弗惟好异。故知正言所以立辩,体要所以成辞;辞成无好异之尤,辩立有断辞之义。虽精义曲隐,无伤其正言;微辞婉晦,不害其体要。体要与微辞偕通,正言共精义并用。圣人之文章,亦可见也。”⑦“征圣”的目的在于立言,范文澜先生释“征圣”云:“征,验也,谓验之于圣人之遗文也。”⑧“圣人之情,见乎文辞矣。先王圣化,布在方册;夫子风采,溢于格言。是以远称唐世,则焕乎为盛;近褒周代,则郁哉可从:此政化贵文之征也。”⑨刘勰论“征圣”,都是落实于“贵文之征”的。征圣的目的,是为立言。而立言的基本原则乃是“体要”。只有“体要”,才能真正组织好文辞,成为经典之文,而非追求奇异的效果。“好异”是文章应该避免的弊端,“体要”则是为文的灵魂。大思想家王夫之这样阐释《尚书》之义:“《毕命》之言辞也,曰‘体要’。于是而或为之说曰:‘辞有定体焉,有扼要焉,契其扼要而循其定体,人可为辞,而奚以文为?体要者质也,质立而文为赘余矣。’徇是言也,质文之实交丧于

① 刘勰著,范文澜注:《文心雕龙注》,第 514 页。
② 《十三经注疏·周易正义》,北京:北京大学出版社 2000 年版,第 87 页。
③ 《十三经注疏·周易正义》,第 86 页。
④ 刘勰著,范文澜注:《文心雕龙注》,第 514 页。
⑤ 《十三经注疏·尚书正义》,第 617 页。
⑥ 《十三经注疏·尚书正义》,第 617 页。
⑦ 刘勰著,范文澜注:《文心雕龙注》,第 17 页。
⑧ 刘勰著,范文澜注:《文心雕龙注》,第 15 页。
⑨ 刘勰著,范文澜注:《文心雕龙注》,第 15 页。

天下,而辞之不足以立诚久矣。”①笔者认为,船山所谓“契其扼要而循其定体”,恰是“辞尚体要”最为精准的解释。而“体要”乃是防止文章浮滥的关键。“习华随侈,流遁忘反”的文风,不可能产生风骨之作。“确乎正式”也即“辞尚体要”,以经典的法式为准则。这恰恰是“文明以健”的前提条件。

刘勰认为,五经以不同体制昭示“文理”。《宗经》云:“于是《易》张十翼,《书》标七观,《诗》列四始,《礼》正五经,《春秋》五例,义既极乎性情,辞亦匠于文理,故能开学养正,昭明有融。”②很显然,刘勰在这里从义的角度可“极乎性情”,从辞的角度可以“匠于文理”,这当然是从文章方面立论的。经典对众多文体都有典范性的作用,如“故论说辞序,则《易》统其首;诏策章奏,则《书》发其源;赋颂歌赞,则《诗》立其本;铭诔箴祝,则《礼》总其端;纪传铭檄,则《春秋》为根:并穷高以树表,极远以启疆,所以百家腾跃,终入环内者也。若秉经以制式,酌雅以富言,是仰山而铸铜,煮海而为盐也”③。认为五经乃是各种文体的渊源。师范经典以为文章,如同背靠矿山而治铜,面向大海而煮盐,取之不尽,用之不竭。宗经之文,从文体本身来说,有六点要义:“一则情深而不诡,二则风清而不杂,三则事信而不诞,四则义直而不回,五则体约而不芜,六则文丽而不淫。”④这也是风骨之作的基本要求。“风力”作为诗学的范畴,与“风教”相关,如《风骨》篇开篇时所言:“诗总六义,风冠其首,斯乃化感之本源,志气之符契也。”儒家诗学从开始就强调诗的教化之力,如《毛诗序》:“风,风也,教也;风以动之,教以化之。”认为诗的本质在感化与教育。而“风力”在其诗学的发展中更多的呈现出情感和文气的力量。“蔚彼风力”,以风力外显为蔚然之貌。“蔚”系草木茂盛葱茏之状,此处意指文采华茂,然而这种文采华茂应以风力作为内蕴,也可反过来理解,风力健举,方能真正呈现出文采华茂。“严此骨髓”与“蔚彼风力”之间也是有因果联系的,因其骨髓,更显风力;风力蔚然,端赖骨髓。一方面辞采华茂,生机勃勃,另一方面骨髓峥嵘,格高调逸。刘勰以“骨髓”评文有若干处,如“观杨赐之碑,骨髓训典”⑤(《诔碑》)、“陈琳之檄豫州,壮有骨髓”⑥(《檄移》)、“杨秉耿介于灾异,陈蕃愤懑于尺一,骨髓得焉”⑦(《奏启》),等等,都是说文章端直,内含正义之气。刘勰认为文章既要有风骨,又要有文采,他认为“风骨乏采”和“采乏风骨”二者皆非理想状态,其云:“夫翚翟备色,而翾翥百步,肌丰而力沉也;鹰隼无采,而翰飞戾天,骨劲而气猛也。文章才力,有似于此。若风骨乏采,则鸷集翰林;采乏风骨,则雉窜文囿。唯藻耀而高翔,固文笔之鸣凤也。”⑧只有骨力而乏文采,如同文坛上的猛禽,虽威猛而无近人之魅力;反之,文辞华丽却乏骨力,却又像飞不起来的山鸡了。只有那种文采斐然而又骨力高举者,才堪称文坛上的“鸣凤”。“蔚彼风力,严此骨髓”正是涵盖了这层意思。这正是文学作品“风骨”呈现于读者的审美样态。

四、“才锋峻立,符采克炳”——“风骨”的主体条件与价值追求

这两句话当然是承上而来,但仍可对此作出理论上的阐释。才锋即是才力锋芒,这是很好理解的。而风骨之作,其在主体方面,“才”是最为刘勰所重视的。作家之“才”,是风骨之作的基本条件。“才”有先天的成分,却是可以通过努力得以提升的。刘勰在《神思》篇中谈到“神思”的主体养成时说:“酌理以富才”,主张通过“酌理”的途径增强“才”的方面。在“体性”的问题上,刘勰也认为作家之“才”是其关键所在。“体性”是指作品风格类型与作家个人才性的关系。《体性》篇开篇即言:“夫情动而言形,理发而文见,盖

① 王夫之:《尚书引义》,《船山遗书》第二册,北京:中国书店2016年版,第432页。
② 刘勰著,范文澜注:《文心雕龙注》,第21页。
③ 刘勰著,范文澜注:《文心雕龙注》,第23页。
④ 刘勰著,范文澜注:《文心雕龙注》,第23页。
⑤ 刘勰著,范文澜注:《文心雕龙注》,第214页。
⑥ 刘勰著,范文澜注:《文心雕龙注》,第378页。
⑦ 刘勰著,范文澜注:《文心雕龙注》,第422页。
⑧ 刘勰著,范文澜注:《文心雕龙注》,第514页。

沿隐而至显,因内而符外者也。”是说作品的发生,在于情感被触发而形成文辞,道理如欲表达就形成文章,作家的情感及语言表现,是由内在而向外发显的过程。接下来就谈到“才、气、学、习”对风格差异的影响。“然才有庸俊,气有刚柔,学有浅深,习有雅郑,并情性所铄,陶染所凝,是以笔区云谲,文苑波诡者矣。”①所谓“才有庸俊”,即谓才有平凡与杰出之分。才居于学养与天分之间,对于作品的高低优劣,是根本性的条件。因而,刘勰又说:“若夫八体屡迁,功以学成,才力居中,肇自血气。气以实志,志以定言,吐纳英华,莫非情性。”②《事类》篇则强调才学之相济:“夫姜桂同地,辛在本性。文章由学,能在天资。才自内发,学以外成。有学饱而才馁,有才富而学贫。学贫者,迍邅于事义;才馁者,劬劳于辞情:此内外之殊分也。是以属意立文,心与笔谋,才为盟主,学为辅佐,主佐合德,文采必霸,才学偏狭,虽美少功。”③认为以才为基础,辅之以学,才能做到“文采必霸”。《风骨》篇的“才锋峻立”,着重于才的颖异秀出,这是风骨之作的主体条件。对于风骨之作,主体之才的颖异秀出,是凸显风骨的内在因素。

“符采”指玉的纹理光彩。《文心雕龙》中不止一处以“符采”作为“理”与“采”合而为一的概念,有其特殊的意义,并非仅是一般性所言的内容与形式的统一,而是精理与文采相互发显。《宗经》篇中所说的“夫文以行立,行以文传;四教所先,符采相济”④。所谓“四教”,指文、行、忠、信。《论语·述而》云:“子以四教:文、行、忠、信。”“四教”乃是为人之理,当然是重要的道理而非个别事物的道理。“符”是喻指这类精要的人生之理。朱熹阐释道:“‘文行忠信’,如说事亲是如此,事兄是如此,虽是行之事,也只是说话在。须是自家体此而行之,方是行;蕴之于心无一毫不实处,方是忠信。可传者只是这文。若‘行、忠、信’,乃是在人自用力始得。虽然,若不理会这个道理,不知是行个什么,忠信个什么,所以文为先。如‘入孝,出弟,谨信,泛爱,亲仁’,非谓以前不可读书。以前亦教他读书,理会许多道理。但必尽得这个,恰好读书。”⑤又说;“‘文行忠信’。教不以文,无由入。说与事理之类,便是文。小学六艺,皆文也。”⑥所谓“四教”,是基本的为人之理,而作为“四教”之首的“文”,乃是理会道理的入口。“符采相济”是理与采的内外相济。在《诠赋》篇中,刘勰也谈到“符采”,其言:“原夫登高之旨,盖睹物兴情。情以物兴,故义必明雅;物以情观,故词必巧丽。丽词雅义,符采相胜,如组织之品朱紫,画绘之著玄黄,文虽新而有质,色虽糅而有本,此立赋之大体也。”⑦这段话颇为有名,言及赋之产生机理。刘勰认为赋之佳者,应该是“义必明雅”与“词必巧丽”二者相济相胜,而非偏废。他批评那种只务雕琢,却无关义理之作为“然逐末之俦,蔑弃其本,虽读千赋,愈惑体要。遂使繁华损枝,膏腴害骨;无贵风轨,莫益劝戒。此扬子所以悔于雕虫,贻诮于雾縠者也。”⑧“符采相胜”在此亦指义理与文采的相得益彰。刘勰在《征圣》篇的赞语中也是将“理”与“采”作为相济相生的关系:“精理为文,秀气成采。”能够成为文之典范,必有精理;而精理之外显,亦当有文采。在《颂赞》篇中说,“镂采摛文,声理有烂”,刘勰将理与采的关系,作为其贯通各篇的一个基本观念。

“炳”即明亮、光耀之意。《周易》云:“大人虎变,其文炳也。”《周易正义》云:“‘其文炳者,义取文章炳著也。”⑨班固《两都赋序》中说:“盖奏御者千有余篇,而后大汉之文章,炳焉与三代同风。”⑩刘勰在

① 刘勰著,范文澜注:《文心雕龙注》,第 505 页。
② 刘勰著,范文澜注:《文心雕龙注》,第 506 页。
③ 刘勰著,范文澜注:《文心雕龙注》,第 615 页。
④ 刘勰著,范文澜注:《文心雕龙注》,第 23 页。
⑤ 《朱子语类》第三册,北京:中华书局 1986 年版,第 894 页。
⑥ 《朱子语类》第三册,第 895 页。
⑦ 刘勰著,范文澜注:《文心雕龙注》,第 136 页。
⑧ 刘勰著,范文澜注:《文心雕龙注》,第 136 页。
⑨ 《十三经注疏·周易正义》,第 240 页。
⑩ 班固:《两都赋序》,萧统编、李善注:《文选》,第 22 页。

《风骨》篇赞语中所说的“符采克炳”,指的当然是文章的炳耀明朗,而符采相济,则是文章炳耀的根本原因。所谓“克”,意味着“符采”与“炳”之间的因果关系。“符采克炳”,不仅是在《风骨》篇里,而且也是刘勰对于作品的价值取向。在《诸子》篇中有“唯英才特达,则炳曜垂文”之语,与“才锋峻立,符采克炳”意思是相同的。所谓“风骨”,从另一方面来看,就是义理与文采的相生相济,由此而形成炳炳烺烺的文本风格。

《文心雕龙》中《风骨》篇的赞语,看似无须甚解,实则精义迭出。我们不能不感慨于刘勰的思想建构能力,这里提出的几个重要的命题,都有着丰富而特殊的审美理论的“矿藏含量”,只要深入发掘,其义美不胜收!

本文无意参与夹缠不清的关于“风骨”这个范畴的辞义争论,而是要通过对其《风骨》之“赞”的理解和阐发,从命题的角度呈现出整体性的理论景观,打开《文心雕龙》的另一扇窗子。

The Aesthetic Propositional Significance of the “Supporting Verse” from the Chapter Entitled *Vigorous Style* in The Literary Mind and the Carving of Dragons

Zhang Jing

(*Faculty of Humanities*, *Communication University of China*, *Beijing* 100024, *China*)

Abstract: There are fifty chapters in *The Literary Mind and the Carving of Dragons* (《文心雕龙》), each of which has a supporting verse (赞) with the same four-character and eight-sentence format. This is also the confirmation by Liu Xie (刘勰) in his definition of “supporting verse” from the chapter entitled *Lauding Verse* (颂赞) in *The Literary Mind and the Carving of Dragons*. As a stylistic function, “supporting verse” is not in the sense of “praising”, but means “clarifying” (明) and “supporting” (助). As Liu Xie annotated, it acts as the elaboration and supplement of the main text. Therefore, each supporting verses in *The Literary Mind and the Carving of Dragons* is the sublimation of its respective chapter's content, and puts forward many important aesthetic propositions. The propositional study on ancient Chinese aesthetics is a research paradigm to be carried out in the current academic circles. Its concise wording and distinct intention are prominently presented in the supporting verses of *The Literary Mind and the Carving of Dragons*. The chapter entitled *Vigorous Style* (风骨) forms an important part in the creation theory of *The Literary Mind and the Carving of Dragons*. The connotation of “vigorous style” gives people a strong impression, but people understand it in many different ways. From various perspectives, scholars have made different interpretations of the important aesthetic category of “vigorous style”. As the explanation and promotion of the whole chapter, the supporting verse of *Vigorous Style* provides us with a unique perspective and an interpretation path. The aesthetic propositions put forward by the supporting verse of *Vigorous Style* haven't been paid attention to or elucidated by the previous scholars on the study of *The Literary Mind and the Carving of Dragons* (龙学家), but its own connotation is the exclusive “key” to grasping the profound meaning of *Vigorous Style*. Through the interpretation of some aesthetic propositions put forward by the supporting verse of *Vigorous Style*, we can look back to the special meaning of *Vigorous Style* in the history of Chinese literary theory and the history of aesthetics, and reveal the special function of the propositions in the history of aesthetic thought.

Key words: supporting verse; vigorous style; proposition

(责任编辑　刘曙光)